

MENGAMATI BEBERAPA FORMAT TEATER MODERN ⁹⁸

Oleh
Dra. Yudiaryani, M.A

Fenomena Bengkel Teater-Teater Gandrik- Teater Kampus (Studi teknik Mini Kata dan teknik Plesetan)

Berbicara tentang teater modern di Indonesia tidak akan terlepas dari pembicaraan tentang Bengkel Teater Rendra. Berbagai inovasi berhasil dicapai oleh komunitas ini, diantaranya mengenalkan konsep dan teknik mini kata dalam permainan, serta meramu unsur-unsur tradisional yang dikemas dalam selera modern. Bengkel Teater tetap pula menghadirkan pementasan-pementasan dengan menggunakan naskah terjemahan Barat. Kehadiran Bengkel Teater menjadi suatu fenomena tersendiri, oleh karena kelompok ini dianggap mampu merepresentasikan semangat jaman. Melalui teknik mini kata yang mencipta bentuk teater-puisi di atas panggung, Bengkel Teater seolah melakukan perlawanan terhadap bentuk teater realis-naturalis yang cukup berkembang di tahun 70-an. Teknik mini kata mementingkan gerak yang dihasilkan oleh kehandalan pengolahan tubuh, batin serta daya imajinasi pemain. Mini kata mengungkapkan pula suatu makna dalam imaji yang dibangun melalui suasana kelenturan gerak yang dipadu oleh bunyi asli alam. Bahasa gerak indah mini kata berkomunikasi antara panggung dan penonton melampaui bahasa kata. Bahasa mini kata memiliki ketidak terbatasan wilayah garapan melalui spontanitas ekspresi yang menunjuk langsung pada situasi tertentu. Dengan demikian, melalui mini kata setiap situasi bermakna baru dengan kemungkinan pendekatan lain.

Dari sudut keaktoran, teknik mini kata tidak terlepas dari metode pendukung pencarian bentuk-bentuk pemanggungannya. Metode mini kata tidak menekankan aktor untuk ‘mengerti’ tentang sesuatu, tetapi lebih pada ‘menguji’ daya kemampuan aktor untuk bereaksi dan ‘merasakan’ kejujuran yang terjadi pada diri kita dan lingkungannya. Dengan kata lain,

⁹⁸ Makalah ini disampaikan pada acara **Ceramah Teater Modern** yang diselenggarakan oleh Taman Budaya Provinsi Jawa Timur di Surabaya, pada tanggal 24 Oktober 1998

metode mini kata disebut pula sebagai metode pelatihan alam. Alam memiliki dimensi asli dan ruang yang tak terbatas. Di sini lah seniman ditempa untuk mampu merenung dan mencipta karya dalam rangka pembentukan diri. Alam memberi ilham, kepadatan dan kepekaan tentang pasir, air, hutan, dan hewan. Metode alam adalah suatu kondisi di mana aktor mengubah kepekaan batin yang bersifat alami menjadi pembentukan dan pengendalian sikap terhadap lingkungan. Moortri Poernomo, salah seorang penggagas mini kata, juga sebagai salah seorang anggota Bengkel, mengatakan bahwa metode latihan alam mampu melenturkan tubuh untuk mengolah kekuatan alam yang ada dalam diri kita. Semisal berendam di air, berjalan di pasir panas pantai, menahan dinginnya angin malam, yang kesemuanya itu adalah untuk melatih kekuatan tubuh dan kepekaan memahami reaksi organ tubuh ketika menerima kekuatan alam. Impuls kita akan terbiasa menerima rangsangan dari luar, sehingga kepekaan semacam ini akan bermanfaat untuk kepentingan mencipta peran. Latihan mini kata diiringi pula oleh bunyi gamelan bahkan musik Barat. Gerak memiliki derajat dan posisi yang setara dengan kata. Inilah latihan olah tubuh yang menjadi suatu bentuk tontonan. Tubuh manusia ditampilkan melalui nomor-nomor improvisasi gerak.

Sejarah mini kata tidak dapat dilepaskan dari kondisi jaman saat itu. Masyarakat Indonesia di tahun 70-an terlibat dengan persoalan tentang kekuasaan yang membrangus gerakan-gerakan mahasiswa. Tindakan penguasa yang dianggap pelindung pemerintah harus berhadapan dengan masyarakat. Melalui improvisasi gerak ditampilkan ketidak berdayaan tubuh manusia melawan represi kekerasan, misalnya karya *Bip-pop, Pip-pip, Rambate-raterata* (1972). Tiga drama mini kata ini ditampilkan sebagai cara untuk membongkar sulitnya berkomunikasi terhadap penguasa. Dapat dikatakan bahwa drama mini kata merupakan teater kota yang tradisional. Kota berarti modern, namun tetap tidak menghilangkan unsur tradisionalnya.

Di awal tahun 80-an muncul fenomena seni sampakan yang dipelopori salah satunya oleh teater Gandrik. Gandrik berarti reaksi spontan seseorang terhadap suatu kejadian yang luar biasa, dan

merupakan pula wujud kesaktian dan ketahanan seseorang dalam menghadapi bahaya. Berdasarkan pilihan nama tersebut, kelompok Gandrik berusaha konsisten dengan karakteristik mereka yaitu spontan, baru dan merakyat. Tema-tema pementasan pun selalu mengikuti perkembangan masalah yang ada dalam masyarakat, seperti judul-judul *Upeti*, *Orde Tabung*, *Demit* dan *Sinden*. Oleh karena itu dalam keseharian dan proses kreatif mereka, nampak dipenuhi oleh plesetan, *guyon parikena*, bahkan *cengngengesan*. Mereka menyadari bahwa unsur bermain-main menjadi ciri khas kelompok. Teater Gandrik mengenalkan sebuah konvensi yang dikenal dengan teknik plesetan. Kata plesetan terkait dengan istilah sampakan, yang merupakan model pementasan yang sangat cair dari sudut dramaturgis. Teknik ini tidak mengenal batasan apapun, dan melibatkan penonton secara langsung. Kritik sosial ditampilkan dengan gaya humor, serta dagelan mataram diramu dengan lawakan gaya srimulat. Bentuk komedi satire mungkin dapat dilekatkan pada kelompok teater Gandrik, dan ini lah bentuk penyajian yang dianggap sesuai untuk mengungkapkan keadaan sosial dan politik bangsa Indonesia saat itu.

Teknik plesetan menggunakan kata yang diplesetkan-distorsi pada kata yang sebenarnya—agar nampak aneh, baru dan tidak sempurna: mengolah kata dan mengganti dengan kata yang lain yang memiliki kemiripan bunyi tapi berbeda makna. Misalnya kata partisipasi menjadi partisisapi, tolong menjadi lontong, dan sebagainya. Kata-kata yang diplesetkan semakin cerdas dan semakin memiliki resiko yang berbahaya. Kaum muda dengan kemampuan intelektualnya sering menggunakan kata-kata plesetan sebagai kritik yang segar dan bebas. Kritik dengan gaya plesetan dapat menjadi suatu alternatif menemukan makna kata secara tersirat. Teknik plesetan oleh Gandrik dihadirkan melalui naskah, pemeranan, penataan artistik, maupun pada penyutradaraannya. Humor segar dalam plesetan memungkinkan si pengguna kata dan si penerima dengan ringan berhandai-handai dengan berbagai kemungkinan: komunikasi imajiner. Dalam pola komunikasi semacam ini, kritik halus yang dihadirkan tidak akan menyinggung perasaan mereka yang dikritik. Harmoni pun masih mampu tercipta.

Di samping fenomena sampakan, jejak teater modern Yogyakarta dapat dilacak keberadaannya melalui kegiatan Festival Kesenian Yogyakarta. Melalui festival ini dapat diamati berbagai konvensi yang menjadi cerminan kreativitas seniman Yogyakarta, dan kelompok-kelompok baru yang mencerminkan kondisi dan karakteristik serta semangat jaman, misalnya teknik sampakan, pola Galatama, pementasan monolog, Teater Kampus-Sanggar Teater-Teater Kampus. Festival Kesenian Yogyakarta telah diadakan 10 kali sejak tahun 1989 hingga tahun 1998. Selama kurun waktu tersebut berbagai bentuk pertunjukan teater telah hadir, dan berbagai gagasan dan konsep berkesenian telah mewarnai proses kegiatan tersebut. Perkembangan estetis maupun intelektual teater mengalami perkembangan dengan berbagai kemajuan, pula terjadi kemandegan, bahkan kemunduran. Kelompok-kelompok teater baru dan lama hadir silih berganti mengisi acara festival. Di setiap tahun penyelenggaraan muncul pula berbagai kritik dan saran. Konflik antar seniman tentang kelompok penyaji teater, atau bahkan antar seksi teater pun terkadang mewarnai kegiatan tersebut. Namun demikian keadaan ini terkadang mampu mendorong munculnya berbagai pola garapan. Pola-pola tersebutlah terkadang menjadi model yang mewarnai festival kesenian tersebut. Dengan demikian penyelenggaraan festival kesenian Yogyakarta selalu menghadirkan persoalan diantara kelompok kesenian dengan konsep estetika yang menjadi ciri khasnya serta kritik kesenian dari para pengamat maupun seniman.

Satu-satunya kerja Dewan Kesenian Yogyakarta setiap tahun adalah menyelenggarakan dan mensukseskan Festival Kesenian Yogyakarta. Terdapat 4 program dasar yang dimiliki DKY yaitu pelestarian, pembinaan, pengembangan, dan penelitian. Di setiap penyelenggaraan festival keempat dasar pemikiran tersebut selalu membayangi-bayangi topik, tema, dan bentuk penyajian artistik. Semisal FKY I/1989 dan FKY II/1990 dengan tema penjajagan yang direalisasikan dengan pilihan kelompok teater yang ada dan mapan ketika itu. Kemudian FKY III/1991 dengan tema eksperimentasi pertunjukan yang diaplikasikan ke dalam salah satu kelompok gabungan. Demikian juga tema ini masih dikembangkan pada

FKY IV/1992. Kemudian FKY V/1993 dengan tema refleksi FKY di tengah perkembangan kebudayaan dunia mulai menghadirkan kembali bentuk-bentuk teater yang pernah ada, semisal pantomim dan komedi pertunjukan tahun '60an. FKY VI/1994 ternyata masih menghadirkan tema-tema refleksi masa lalu untuk digabungkan dengan kecenderungan masa kini. Baru di FKY VII/1995 tema tentang proyeksi dimunculkan oleh FKY. Pilihan-pilihan artistik mencerminkan tema tersebut, yaitu munculnya kelompok-kelompok kaum muda, kelompok baru yang merupakan sempalan dari kelompok yang sudah mapan, dan hadirnya kelompok yang bukan dari Yogyakarta. Dalam hal ini pilihan artistik sudah keluar dari batasan kedaerahan. Kemudian FKY VIII/1996 lebih menunjukkan kecenderungan pilihan bentuk artistik, yaitu gabungan/kolaborasi antar seniman atau Galatama Teater. FKY IX/1997 merupakan perubahan dan perkembangan makna kolaborasi di mana melalui tema ekspresi kreatif, pilihan artistik lebih ditekankan pada kolaborasi wilayah artistik dan komunitas kelompok. Sedangkan FKY X/1998 karena adanya peristiwa politik dengan turunnya Soeharto, panitia lebih membebaskan ruang kreativitas dengan kemungkinan seniman menggarap tema yang disesuaikan dengan kondisi jaman. Dengan demikian selama kurun waktu 10 tahun dapat disimpulkan adanya tema yang mengesankan sebuah struktur linier: penjajagan, eksperimen, refleksi, introspeksi, kolaborasi, kreativitas, dan pembebasan.

Demikianlah, selama 10 tahun terakhir Yogyakarta tidak terlepas dari berbagai persoalan, konflik, dan intrik. Menurunnya frekwensi pementasan, hilangnya tradisi pelatihan kelompok, pertikaian antar pengamat dan seniman praktisi, bahkan permusuhan antar praktisi merupakan penyebab hilangnya harmonisasi perteateran di Yogyakarta. Keadaan ini kemudian mengimbas pada pelaksanaan program FKY khususnya seksi teater. Pemilihan anggota seksi teater, pilihan kelompok pengisi acara, dan pilihan bentuk artistiknya terkadang menimbulkan pertanyaan, bahkan pergunjungan antar seniman. Nampaknya tumbuh kesan bahwa keadaan ini berlanjut dengan sikap apatis yang dilontarkan kalangan seniman terhadap event FKY. Secara perlahan sanggar-sanggar teater yang pada

mulanya menjadi pendukung kegiatan teater Yogyakarta mulai menghilang. Perteateran di Yogyakarta sekitar tahun 1990-1995 dapat dikatakan sebagai 'masa suram'.

Namun dengan memudarnya kharisma sanggar-sanggar teater, muncullah fenomena baru yaitu teater kampus. Hingga saat ini, hampir di semua PT Negeri maupun Swasta memiliki kegiatan teater, misalnya teater Garasi dari Fakultas Sospol UGM, teater ESKA dari IAIN Sunan Kalijaga, teater Unstrat IKIP, dan sebagainya. Fenomena teater kampus, dirasa cukup menghibur pecinta teater di Yogya. Teater kampus memiliki ciri khas, lebih berbentuk karya *performance art* di banding karya realis-naturalis, penonton mereka adalah teman sekampus—untuk hal yang satu ini teater kampus tidak memiliki persoalan—, dan teater bagi mereka menjadi sekedar tempat pertemuan mahasiswa tanpa harus digelisahkan oleh persoalan artistik. Teater pun nampaknya tidak menjadi tujuan mencari nafkah bagi mahasiswa setelah selesai kuliah. Namun semangat mereka—sepanjang masih tetap dalam format teater kampus—sangat dinamis, meskipun fasilitas yang disediakan kampus mereka tidak sebaik mahasiswa kampus teater. Mereka sering mengadakan workshop, parade teater kampus dalam format panggung maupun sinetron, serta kegiatan seni lainnya. Melalui kegiatan teater kampus inilah, kegiatan pendidikan teater, kritik teater, serta komunitas pergaulan seniman teater dapat ditumbuhkan kembali.

Dengan demikian, dapatlah disimpulkan sementara bahwa kegiatan teater modern di Yogyakarta berada dalam bentangan: Bengkel Teater—Teater Gandrik—Teater Kampus dengan segala karakteristik dan kontribusinya dalam membangun konvensi.

Fenomena Seni Rupa Pertunjukan, *performance art*, dan Kolaborasi: Teknik Happening dan Multi Kultur

Apabila kita mengenal teknik mini kata dan teknik plesetan yang ternyata mampu pula mengamati perkembangan seni budaya, sosial dan politik yang terjadi pada masyarakat Yogyakarta, kita pun kemudian mengenal seni rupa pertunjukan, *happening*, yang semakin menggejala dan berpengaruh pada bentuk-bentuk pertunjukan akhir-akhir ini. Seni rupa pertunjukan muncul di saat para perupa mulai menggelar karyanya dengan dimensi yang termuat dalam suatu pertunjukan. Dimensi keempat dari seni rupa mulai dibentuk secara visual melalui gerak tari, dan teater. Hal ini tidak dapat dilepaskan dari peristiwa *booming* seni rupa yang bersifat homogen dan sangat tergantung pada selera dan 'gengsi' kelompok masyarakat tertentu. Hal ini menyebabkan kreativitas seniman menginginkan wilayah pamer lebih dari sekedar gedung pameran. Seniman ingin memperluas ruang publiknya, sekaligus mempertajam tema-tema yang lebih pada keseharian dan aktual baik dari sudut sosial, politik maupun abstrak filosofis. Konsekuensi dari perluasan wilayah tersebut adalah, pertama, konvensi tidak lagi menekankan pada sublimasi estetik tetapi lebih pada keberlangsungannya di dalam peristiwa-peristiwa. Seni tidak lagi bercerita tentang sesuatu tetapi bagaimana menampilkannya. Hal ini mirip dengan apa yang dikembangkan oleh John Cage tentang bercampurnya kreativitas dan rekayasa yang berlangsung secara cepat dan simultan. Pelaku-bukan aktor-menghadirkan emosinya secara *non matrixed*. Artinya, emosi yang dihidrarkannya merupakan ungkapan spontan dan alami tanpa berusaha menutupi apa yang dirasakannya. Dengan demikian, akting maupun penyutradaraan menjadi sangat longgar. Kelonggaran atau yang dikenal dengan istilah indeterminasi berbeda dengan improvisasi. Dalam indeterminasi, alternatif pencarian dimungkinkan, namun tujuan tetap telah ditentukan. Demikian pula aspek komposisi lebih mendapat perhatian.

Kedua, adanya gabungan yang terekayasa dengan konsep *nonmatrixed*, menyebabkan konsep totalitas kemandirian masing-masing

wilayah seni, semisal tari, musik, teater, sastra, bahkan seni rupa harus 'diturunkan' kadar totalitasnya, dan diseleksi elemen-elemen potensial yang dimilikinya. Proses seleksi dalam ragam wilayah seni yang kemudian akan mencipta karya seni baru terkadang menghasilkan suatu bentuk tempelan-tempelan. Namun penggabungan berdasarkan potensi masing-masing seni, justru akan menghasilkan hibrida-hibrida yang tidak menghadirkan kembali suatu tradisi, tetapi ke-modern-an yang bernuansa kontemporer.

Ketiga, leburnya batas wilayah antar seni mencipta pula kelonggaran jarak estetis antar pelaku, dan pelaku dengan penonton. Siapa saja dapat menjadi pelaku seni. Seorang pemusik misalnya dapat menjadi penari, dan seorang perupa dapat menjadi aktor. Demikian juga penonton dapat memainkan sebuah alat musik, dan terlibat langsung dalam peristiwa. Keberhasilan peristiwa membutuhkan derajat pemahaman estetis dan penafsiran konseptual yang dituntut dari setiap peserta dan penonton. Setiap pemahaman yang muncul sangat tergantung pada kemampuan masing-masing peserta mempertajam gagasan dan konsep-konsep yang hendak dihadirkan. Namun terkadang penajaman menimbulkan reduksi dan penyederhanaan yang semula sebenarnya ingin dihindari. Konsep yang diideologisasikan tersebut berusaha diterjemahkan secara politis dalam seni, menjadikan seni itu terkesan dipaksakan oleh wacana di luar seni itu sendiri. Seni yang semula menjadi wilayah terleburnya elemen potensial dalam peristiwa kebersamaan menjadi tertundukkan oleh keterlibatan konseptual yang berlangsung secara linier. Seni sebagai pengalaman estetis menjadi bentuk keterlibatan ideologis yang lebih menyuarakan keberpihakannya pada suatu wilayah.

Keempat, adanya kecenderungan keberpihakan seni terhadap posisi tertentu menghadirkan pula suatu usaha 'dialog' antar posisi yang terlibat di dalamnya. Posisi dialogis yang diambil oleh seni menjadikan seni berada dalam kondisi liminal atau ambang. Kondisi liminal menurut Turner bagaikan pintu gerbang yang membawa sekaligus mengubah kondisi seni dari yang semula sekular menjadi sakral dan sebaliknya. Sesuai pula dengan pendapat Schechner, bahwa kondisi liminal adalah proses

transportasi dan transformasi dari kreativitas seniman yang terlibat di dalamnya. Dalam kondisi liminal, seniman meletakkan kreativitasnya sebagai lalu lintas ketegangan antara subyektivitas impersonal dengan realitas objektif yang hidup di sekitarnya, antara pembakuan setiap wilayah seni yang terlibat di dalamnya dengan kolaborasi yang bersifat egaliter, antara wacana kemanusiaan dengan wacana kekuasaan, antara seni yang terpinggirkan dengan seni yang konvensional mapan, dan sebagainya. Di sinilah sebenarnya seniman memiliki kebebasannya untuk mengangkat kreativitas menjadi bermartabat secara ekonomi, sosial dan politis, bahkan seniman dapat menolak setiap jenis dominasi kekuasaan yang menghambat setiap usaha dialog kreatif.

Dengan demikian, pada dasarnya, perluasan wilayah garapan kreatif seniman berusaha mengangkat keterpinggiran suatu wilayah seni, keterpencilan kreativitas komunitas tertentu, keterpurukan secara ekonomi subjek-subjek, dan ketidak berdayaan mental menghadapi kekuasaan. Dalam persoalan ini lah muncul konsep-konsep tentang multi kultur dan inter kultur yang berbicara secara filosofis tentang timbang rasa dan kebersamaan dalam membangun saling pengertian dan menghargai sumbangsih dari masing-masing budaya. Namun seperti yang dinyatakan oleh kritikus Rustom Barucha, bahwa saling tukar menukar budaya tidak perlu saling memperkaya, karena biasanya—dan tak dapat dihindarkan—dalam pertukaran budaya akan terjadi dominasi kekuasaan secara politik dan ekonomi atau pun budaya dari yang kaya ke yang miskin. Sal Murgiyanto, dengan mengambil contoh karya kolaborasi *Karno Tanding* antara seniman teater-tari Jepang dengan teater-tari ISI Yogyakarta, dan karya kolaborasi Korea-Indonesia *Gora Goda*, lebih tepat menganggap bahwa pertukaran budaya tidak hanya estetika tetapi juga etika kesetaraan, representasi dan penghargaan antar budaya yang terlibat. Murgiyanto menyatakan bahwa konsep multi kultur dan inter kultur memiliki tiga tahapan metode pengggarapan, yaitu *seeing* (melihat objek wisata, kerajinan, pertunjukan tradisional, modern), *meeting* (seniman setempat, pelajar, dan pengusaha), dan *doing* (diskusi, debat, workshop dan pertunjukan internal). Tentu saja metode ini masih terus berkembang

sejalan dengan perkembangan budaya itu sendiri, karya dan seniman yang ada di dalamnya.

Mengacu pada pendapat kedua kritikus tersebut, melalui teknik-teknik multi kultur dan inter kultur, seniman maupun penonton mungkin dapat mempercepat proses penandaan dan pemaknaan serta penggarapan karya *performance art*, *happening*, maupun karya instalasi.



Wacana Monolog: Alternatif Teater Modern

Berbicara tentang monolog, persoalan keaktoran/pemeranan pasti akan mengemuka. Di saat perkembangan teater sudah melalui tahapan yang begitu kompleks, muncul suatu kegamangan bagi seniman. Hiruk pikuk estetika penggarapan seni dengan batasan yang mulai mengabur, kompleksitas komunikasi antar seniman yang rentan dengan perpecahan, kesengkarutan antara idealisme dan konsumerisme antara seniman dan penonton, menyebabkan seniman, khususnya teater, memandang kembali awal mula fungsi dan tujuan berteater. Pemahaman tentang 'kembali' pada akar teater, berarti kembali kepada salah satu esensi pertunjukan, yaitu upacara. Pada masa sebelum masa Yunani Klasik, misalnya, pendeta menjadi tokoh sentral jalannya upacara. Ia merupakan manifestasi pemujaan manusia pada sang Penguasa. Di dalam diri sang pendeta terangkum kekuasaan tubuh manusia yang dipercaya pula mewakili roh sang Penguasa. Kemudian ketika Thespis, salah satu anggota koor dalam drama Yunani, menjadi aktor yang berdialog dengan koor, maka dimunculkanlah konflik-konflik yang bersifat dramatis dan eksistensial. Manifestasi seorang aktor adalah manusia dengan tubuh-pikiran dan batinnya, sedangkan aktor lain mencerminkan antagonis diri sang aktor. Sang penulis mewakili sisi lain dari sang Penguasa. Jadilah ia kemudian sebagai sutradara, dan terkadang *mengejawantah* menjadi sang aktor sendiri. Masa keemasan industri dan teknologi awal abad XX, semakin mempertegas dan memperkuat dikotomi antara penulis, sutradara dan aktor. Mereka hadir dalam kreatifitas beserta konvensi, yang kemudian membakukan ruang gerak mereka dalam dimensi modern. Menjadi modern berarti bersedia menjadi parsial, konkret, dan sesaat.

Konvensi semacam itu menjadi rumit ketika imajinasi seniman menuntut memperlebar 'ruang' dirinya. Seniman mulai berusaha memahami kembali dirinya, kemampuan dan kemungkinan perkembangannya. Estetika panggung berusaha lebih memperluas 'ruang' namun memperpendek 'waktu' garapan. Diantaranya, bagian objek yang tersentuh menjadi sangat minim, namun gagasan di dalamnya mengandung makna yang maksimal dan subjektif. Seniman mulai cenderung berpihak

pada esensi panggung, dan melupakan segala macam konsep keteraturan dan kepastian konvensi. Berpaling pada esensi berarti kita terbiasa menghargai 'yang lain' dan mengurangi kecenderungan sewenang-wenang membuat suatu standar interpretasi yang belum tentu benar. Dalam perteateran, konsep tentang esensi tercermin melalui kecenderungan seniman berpentas tunggal atau yang sering disebut dengan monolog, *mono play*, *one man play*. Sebuah naskah monolog dicipta pengarang dengan tujuan dimainkan di atas panggung. Pada awalnya monolog atau *monologue* merupakan bagian dari sebuah naskah drama yang menampilkan seorang pemain bercakap seorang diri menyampaikan pikiran dan perasaannya, bahkan terkadang sedang dalam kondisi berdialog dengan tokoh lain. Namun dalam perkembangan waktu, istilah monolog mendapat 'tandingan' pengertian melalui istilah *mono play*, dan *one man play*, *one man show*, serta teater tunggal. Konvensi monolog yang kita pahami saat ini kemudian harus didudukkan kembali dan harus berdialog dengan istilah-istilah tersebut yang sebenarnya merupakan usaha membuka 'ruang' monolog. Elemen-elemen panggung pun berusaha diangkat ke permukaan agar memiliki harkat dan martabat yang setara. Maka, penjelajahan wacana monolog pun tidak semata persoalan estetika, namun juga etika penyetaraan, penampilan dan penghargaan terhadap elemen pendukung panggung. Monolog berasal dari bahasa Yunani *monos* dan *logos* dianggap tidak lagi mewadahi dialog antar elemen panggung. *Logos* yang berarti percakapan melalui kata-kata pun diganti dengan *play*, permainan. *Play* lebih diartikan sebagai pertunjukan spektakel yang berlandaskan pada penyutradaraan, pemeranan, dan penataan artistik. Aspek teater nampak lebih kental dalam istilah *mono play* atau pun teater tunggal. Dialog antar istilah pun bergeser fungsinya menjadi ajang penyadaran. Wilayah pandang-dengar-gerak teater setara dan dihargai sama dengan pikir-tulis-citraan sastra. Wilayah panggung yang bersifat konkret ditampilkan bersama dengan sifat abstraknya. Maka panggung monolog-apabila kita kembali pada istilah dasarnya-adalah sintesis dari yang konkret dan yang abstrak, yang partikular dengan yang universal, tubuh-pikiran-batin.

Apabila saat ini marak pementasan tunggal, apa yang dapat kita amati dari fenomena tersebut?. Pertama, silang sengkabut persoalan kesenian menyebabkan kita mencari penyederhanaan yang memberi ruang bagi permenungan, kontemplasi. Hal ini menjadi salah satu cara menghindari konflik yang terkadang telah mempribadi. Kedua, seniman kembali kepada fitrahnya yaitu menghasilkan sebuah karya seni individual. Eksplorasi dan eksperimen secara individu diharapkan menghasilkan etos kerja yang dihasilkan oleh laboratorium-laboratorium kesenian. Hal ini merupakan usaha mengubah prinsip dan substansi untuk menyesuaikan dan mempertahankan diri di era globalisasi Contoh yang dapat kita saksikan adalah ketika Grotowski di tahun 60-an mendirikan Laboratorium Teater, ia menguji coba akting dengan istilah yang disebut metode transformasi, sistem via negativa, dan teknik trans. Sama juga ketika Rendra bersama dengan Bengkel Teater nya menguji coba teknik mini kata. Dengan laboratorium, sanggar, kampus, bengkel, entah apa pun namanya adalah wadah untuk menempa diri sendiri yang tidak mengekor pada Barat atau mana pun juga, namun kembali pada diri sendiri. Hal ini merupakan cara mengubah jalan pikiran dan pandangan hidupnya. Dengan kata lain, kembali ke monolog berarti kembali memahami diri sendiri, apa yang diinginkan, visi dan etos kerja, serta semangat yang tak pernah padam dalam diri seniman. Ketiga, budaya kolektif atau yang sering disebut sebagai budaya nasional mulai dipertanyakan. Kriteria nasional sering diartikan sebagai usaha pemusatan, sehingga pemahaman monolog sebagai karya individual adalah dalam rangka mengedepankan otonomi individu, minoritas, keterpinggiran, yang lain.

Pentas monolog sekarang di Yogyakarta mulai sering ditampilkan. Hal ini sebagai tanda bahwa kesulitan biaya dan komunikasi personal dapat diatasi dengan bentuk pementasan monolog. Namun pementasan tunggal tidak berarti dikerjakan seorang diri, namun tetap melibatkan orang lain. Tingkat kesulitan lebih dapat diatasi, dan mobilitas lebih tetap terjaga. Gandrik yang selama ini menjadi fenomena, akhirnya *bubar*, dan tinggal menjadi kajian sejarah teater Yogya. Butet, sebagai pemain Gandrik, sibuk dengan monolognya, sedang personal yang lain sibuk mengisi acara

mbangun desa di televisi. Format yang mereka sajikan berbeda, meskipun konteks sosial dan politik tetap kental. Jurusan teater ISI Yogyakarta, melalui minat utama pemeranan memberi alternatif pementasan monolog sebagai tugas akhir/skripsi mahasiswa. Monolog tugas akhir adalah mahasiswa membuat perancangan penyutradaraan, pemeranan, dan penataan artistik. Sebagai pemain dalam monolog, mahasiswa diharuskan mempraktekkan pula pengetahuan di bidang penyutradaraan dan penataan artistik. Meskipun untuk itu ada pendamping dan pembimbing. Monolog tidak sekedar percakapan tunggal, tetapi sekaligus perancang tunggal yang diharapkan mampu men-dialog-kan berbagai unsur pertunjukan.

KATA AKHIR

Teater modern Indonesia merupakan dunia seni tradisi dengan perkembangan dan perubahannya. Memahami kata modern berarti menoleh pada tradisi. Idiom-idiom tradisional yang dapat kita amati dan hadir dalam modernitas teater diantaranya wayang/ketoprak dalam Bengkel Teater, trans kata-kata dalam Teater Mandiri, dagelan mataram dalam Gandrik, dardanela dalam teater Koma. Hal ini berarti bahwa teater modern di Indonesia tidak akan dapat terlepas dari akar budayanya. Dinamika kehidupan modern yang sewaktu mencipta ruang kreatifitas dan kontemplasi yang bersifat sirkuler dan simultan. Tak ada akhir dan awal bagi suatu bentuk kesenian. Suatu kebaruan selalu membawa serta kelampauan. Semisal karya modern semacam Teater Garasi sebagai Teater Kampus di Yogyakarta akan terbersit pula nuansa Gandrik, dan Bengkel Teater. Demikian juga *greget* teater kolaborasi- multi kultur/inter kultur akan mengingatkan bentuk-bentuk teater tradisi di Indonesia. Monolog sebagai karya pemeranan mengingatkan pula pada seorang pendeta dalam upacara-upacara keagamaan dengan sifat mistis yang dimilikinya, atau dalang wayang kulit sebagai penentu pertunjukan. Monolog sebagai representasi jalan pikiran manusia menjadi bukti keinginan individu

seniman untuk mencapai ketahanan dan keunggulan manusia dalam menghadapi kompleksitas persoalan. Maraknya pentas monolog sepantasnyalah kita sambut dengan hangat. Di atas panggung akan kita saksikan seseorang dengan etos kerja, intelektual dan spritualnya, membimbing kita sampai pada pemahaman bahwa energi tidak berada di luar diri kita, namun terpatner erat dalam hati sanubari kita.

Seorang monolog adalah penguasa dari hulu ke hilir, dari konsep hingga pementasan. Muncul kemudian pertanyaan mungkinkah seorang aktor monolog ingin menyaingi tugas dan fungsi seorang sutradara?. Mungkinkah posisi yang selama ini dipinggirkan berusaha mencari tempat yang lebih dapat diperhitungkan? Mungkinkah selama ini manusia sudah bosan dimainkan, dan saat ini mereka berusaha untuk memainkan?



Daftar Pustaka

Abdullah, Imron.T, *Monolog-Dialog dalam Drama*, Seni Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan seni, BP ISI Yogyakarta, 1991

Bharucha, Rustom, *Interculturalism and Multiculturalism in Age of Globalitions: Discrimination, Discontents and Dialogues*, International Discourse on Performing Arts in conjunction with The Art Summit Indonesia II, Jakarta, 1998, tidak dipublikasikan.

Goldberg, RoseLee, *Performance Art From Futurism to Te Present*, Thames and Hudson, London, 1993.

Kirby, Michael, *The New Theatre dalam Thirty Years of Commentary on the Avant Garde*, terj. Landung Simatupang, dalam Gagasan-gagasan Teater Garda Depan, Taman Budaya DIY 1997.

Murgiyanto, Sal, *Multiculturalism in Indonesian Performing Arts: Various Forms and Motives*, International Discourse on Performing Arts in conjunction with The Art Summit Indonesia II, Jakarta, 1998, tidak dipublikasikan.

Pavis, Patrice, *Theatre at the Crossroads of Culture*, Routledge, London and New York, 1992.

Schechner, Richard, *Performance Theory*, Routledge, New York and London, 1988.

Yudiaryani, *Metode Transformasi, Sistem Via Negativa, dan Teknik Trans dalam Proses Kreatif Jerzy Grotowski*, Seni Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni, V/03-04 Juli 1997. BP ISI Yogyakarta.

_____, *Teknik Mini Kata dan Plesetan dalam Metode Pelatihan Akting Teater Modern di Yogyakarta (Analisis Tradisi Jawa dalam Komunitas dan Pertunjukan Teater)*, Toyota Foundation, 1997

